



A emergência de um cânone literário na literatura angolana

“Os escritores fortes não escolhem os seus precursores principais. São, em vez disso, escolhidos por eles, mas possuem o engenho de transformar os antecessores em compósitos e, portanto, em seres em parte imaginários.”

¹ Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas e Debates, 1997, p. 23.

Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*¹

² *Ibidem*.

1. Introdução

É a visão do outro que aqui se propõe, a partir da leitura da obra de Edward Said, *Orientalismo* (1978), cuja perspectiva é um outro modo de ler o passado e o presente. O autor faz um esforço para deixar à margem, tanto quanto possível, a visão estritamente europeizada das literaturas africanas, lendo-as numa perspetiva simultaneamente exterior e interior à Europa, o que constitui por si só um desafio.

Propõe-se questionar na obra que apresento que novidades trazem as literaturas africanas pós-coloniais que emergem numa época que se convencionou chamar de pós-colonial, no caso português historicamente situado no pós-25 de Abril de 1974? Qual a marca de diferença que elas contêm em si? Quais as diferenças temáticas entre a literatura que se produziu antes do 25 de abril e depois, nos países africanos lusófonos? Obedecem estritamente ao cânone que se convencionou chamar de ocidental (e também europeu), ou constituem, por elas mesmas, uma novidade tal que proporcionam o nascimento de um novo cânone?

Nos autores que estudaram na Europa, como os que aqui se referem, Pepetela e Manuel Rui, as suas obras não são alheias aos conhecimentos adquiridos sobre o cânone dito ocidental. Esse conhecimento atravessa as suas obras, diria mais, parece constituir uma necessidade por parte dos autores de afirmação da sua escrita. A legitimação das suas obras é feita por recurso àquilo que é tido como canónico. Mas ficarão estes autores por aqui na sua apropriação do real e na escrita do mesmo?

Referências a mitos gregos são comuns a qualquer estudioso de literatura, ou mesmo a muitos leitores, porque são obras que sobreviveram à passagem do tempo e que por isso mesmo agem sobre a memória. Pepetela e Manuel Rui não se limitam só a fazer referências circunstanciais aos autores do cânone ocidental que conhecem e que leram, como fazem dessas referências pontos de apoio da sua escrita e de toda a sua obra. A literatura, quando é emergente, tem de se legitimar e consagrar através dos clássicos. Segundo Harold Bloom, autor de *O Cânone Ocidental*, a contingência constituída pelo cânone literário ocidental é manifestada como a ansiedade da influência que forma toda a escrita que quer permanecer na história, que se pretende afirmar².

O pós-colonialismo, todavia, aponta para novos caminhos. Se a recorrência ao cânone é evidente em obras de literatura africana, o substrato cultural parece silenciado pelo colonialismo. O objetivo principal nunca se perde de vista: falar sobre as raízes, sobre Angola, perspetivar o futuro, superar as dificuldades, questionando-as, apontar soluções. A questão identitária é, por isso mesmo, um dos grandes tópicos deste trabalho. A questão fulcral quem sou eu, ou quem somos nós, enquanto povo, atravessa as obras, buscando tradições, costumes, raízes, recriando linguagens próprias.

O discurso colonial tende a construir o colonizado como uma realidade social cognoscível e visível, total e una. O discurso do colonizado tende a mostrar a sua ambivalência, os lugares desconhecidos ao colonizador, os lugares aos quais ele não chegou e se chegou silenciou como forma de exercício de poder. No pós-colônia-

³ *Ibidem*, p. 45.

⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back – Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1999, p. 155.

⁵ Cf. Homi K. Bhabha, “A Questão Outra – Estereótipo, Discriminação e o Discurso do Colonialismo”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005, pp.144-145.

⁶ M. Keith Booker, *The African Novel in English – An Introduction*, Studies in African literature. Oxford: James Currey Ltd, 1998, p. 21.

⁷ Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism – A Reader*. Great Britain: Biddles Ltd, Guildford and King's Lynn, 1993, p. 458.

⁸ Como afirma Boaventura de Sousa Santos, “Entre Próspero e Caliban” in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (org.), *Entre Ser e Estar – Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento, 2011, p. 33.

lismo, dá-se uma mudança nesta estrutura bipolar. O confronto entre colonizador e colonizado, os exercícios de poder e de subjugação esbatem-se e, nesses termos, há uma tentativa de construir uma literatura com um novo cânone. Essa literatura bebe da ambivalência de signos, de espaços e de lugares.

A lente imobilizada, fixa, que nega o jogo da diferença, através da qual o colonizador vê o colonizado, parte-se, fragmenta-se, estilhaça-se em pedaços e torna a realidade difusa. É nesse sentido que a literatura pós-colonial atua, fragmentando esse espelho e dando conta de uma cultura silenciada e submersa, que agora se afirma.

Propõe-se aqui que na síntese destes dois conceitos, tradição e modernidade, resida a essência das obras produzidas no pós-colonialismo e que seja essa a constituição do novo cânone por elas apresentadas. O cânone é afinal a verdadeira arte da memória, o suporte autêntico do pensamento cultural³, que Pepetela e Manuel Rui pretendem que fique registrado.

Ao mesmo tempo que situam as suas obras num presente historicamente determinado, os autores africanos legitimam os acontecimentos que marcaram a história do seu país através da escrita. No caso da guerra colonial, fielmente retratada por Pepetela no *Mayombe*, é também um acontecimento que marca a vida do autor pessoalmente, no qual este participou de forma ativa. Pepetela e Manuel Rui são figuras históricas incontornáveis por isso mesmo, participaram nos acontecimentos e escreveram, cada um à sua maneira, sobre eles próprios, sobre as suas próprias vidas. A modernidade da sua escrita, a inovação, está no facto de, nas suas obras, sintetizarem a vida do seu país, unindo os seus conhecimentos adquiridos na Europa, através das leituras e das academias onde se formaram, às suas raízes.

Por último, qual o futuro destas literaturas africanas emergentes? O futuro adivinha-se pelo presente das mesmas literaturas: fazer emergir as suas raízes naturais, que estão na terra e no povo, e reconsiderar o cânone ocidental como uma possibilidade igual a tantas outras, igualmente aceitáveis. Portanto, julgo que a tentativa de Pepetela e Manuel Rui, em obras mais recentes, será a de legitimar as suas obras por aquilo que são e através daquilo sobre o qual falam, sem sobrepor leituras canónicas ou prestabelecidas pelas academias àquilo que subjaz a todas as literaturas africanas na sua origem: a oralidade, a vontade de dizer e de contar histórias, a identidade de se ser quem é, sem fugir ao passado e de olhos postos no futuro.

2. Pós-colonialismo

O termo pós-colonialismo é usado de forma alargada para abranger o estudo e análise de conquistas territoriais europeias, as diversas instituições do colonialismo europeu, as operações discursivas do Império, as subtilidades da construção de sujeito em discurso colonial e a resistência desses mesmos sujeitos. Abrange também, e sobretudo, as diferentes reações a tais incursões e os seus legados coloniais contemporâneos nas nações e comunidades tanto de pré como de pós independência⁴.

Enquanto o discurso colonial assenta na polaridade entre o colonizador e o colonizado⁵, o pós-colonialismo salienta a ambivalência e a hibridez entre ambos, já que não são pensáveis um sem o outro. A hibridez⁶ pode alterar as relações de poder entre os sentidos dominantes e os sentidos dominados. A identidade pós-colonial⁷, ao romper com a distinção clara entre a identidade do colonizador e a identidade do colonizado, tem de ser construída na margem das representações, num espaço onde é negociada e construída a diferença cultural⁸.

É sobretudo a partir da publicação de Edward Said, *Orientalismo* (1978), que se desenvolvem teórica e criticamente os estudos sobre pós-colonialismo. Said propõe uma mudança de perspetiva, introduzindo um ponto de vista pós-colonial, a partir de uma perspetiva europeia que sublinha não tanto o fim do colonialismo mas acima de tudo um outro modo de ler o passado e o presente.

A perspetiva pós-colonial corresponde menos a uma outra forma de interpretar a tradição europeia, lendo-a de um ponto de vista simultaneamente exterior e interior à Europa. A abordagem pós-colonial questiona a linearidade de um tempo histórico centrado no Ocidente, ao mesmo tempo que se apropria criativamente da sua teoria a fim de recuperar outras subjectividades e narrativas silenciadas pelo eurocentrismo, assinalando o papel central da violência colonial, em alguns casos,

e a constituição das totalidades que o pós-modernismo viria a questionar e a pós-colonialidade a interpretar de um modo alternativo.⁹ Assim, a perspectiva analítica pós-colonial nasce também de um sentido político da crítica literária.

3. Características da literatura africana pós-colonial

O colonialismo europeu em África é considerado como uma situação de conflito civilizacional entre dois conjuntos humanos em toda a sua plenitude mundivivencial, os colonizados e os colonizadores, gerando, com a política colonial portuguesa do assimilacionismo cultural, por um lado, o fenómeno da bivalência cultural, e por outro, a consciência, o reconhecimento e a reivindicação da diferença cultural. À atuação paralela destes dois discursos subjaz uma diferença de natureza e gera uma complexa dinâmica dialógica, através do sistema ideológico subjacente.¹⁰

Os estudos teóricos do pós-colonialismo¹¹ tentam enquadrar as condições de produção e os contextos socioculturais em que se desenvolvem as novas literaturas, evitando tratá-las como extensões da literatura europeia e avaliando a originalidade destas¹².

Nas literaturas e culturas africanas de expressão portuguesa a teoria pós-colonial parece ser produtiva. Nestes casos, existe um projeto utópico que parece remontar a um período anterior a 1974. Na década de 60, a literatura tendia a ser anti-colonial. Os colonizados apropriam-se muitas vezes dos modelos impostos pelo colonialismo para os contrariar.

As diferentes perspetivas utópicas eram marcadas por representações que criticavam o sistema colonial e as suas estratégias dominantes. A guerrilha tornou-se numa estrutura organizada, com diversos pontos de apoio. Nessa altura, os políticos portugueses tendiam a ver África como um território não garantido. A guerrilha foi um espaço importante de um projeto utópico de dimensão nacional. As narrativas desta altura focam a identidade nacional e a independência, mostrando narradores comprometidos com causas particulares, vincadas ideologicamente.

A literatura pós-colonial é caracterizada pela visão utópica e distópica: do mesmo modo que aponta para o futuro, de forma construtiva, revela também um presente corroído pela guerra e um futuro incerto, perante um caos que envolve a realidade. O que a literatura pós-colonial faz é explorar futuros alternativos no texto, recuperando matrizes das culturas nativas, como o mítico, o folclórico e a tradição oral, que durante o processo colonial tinham estado submersas ou silenciadas. Como afirma Inocência Mata: “[...] as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram-se na encruzilhada de uma dupla demanda: a catarse dos lugares coloniais, ainda não processada, uma vez que o colonial é ainda uma presença obsidiante, e não apenas em literatura, e a revitalização de uma nova utopia que os escritores buscam através de estratégias centrífugas (várias técnicas e estratégias de pluralização do corpo da nação), mas de efeito centrípeta (o “repensamento” do projeto monolítico de nação e de identidade nacional, mas buscando construir uma nação).”¹³

A literatura pós-colonial procura uma sociedade melhor, pois tem um compromisso com o futuro e com a mudança política, criando novas possibilidades na perceção dos problemas. Muitos dos escritores pós-coloniais participaram no projeto da descolonização, caracterizado pelo gradual afastamento das formas de representação da utopia, criando assim alternativas heterotópicas¹⁴, construídas nos princípios da diversidade cultural, mais apropriados à natureza heterogénea das culturas pós-coloniais. Esta subversão das normas implica procedimentos disruptivos de paródia, normalmente expressos no exagero da uniformidade utópica ou da totalidade distópica; na intensificação das diferenças culturais e linguísticas.

As utopias¹⁵ e as distopias são impossibilidades, representam mundos impossíveis, ainda que falando de projeções do mundo real em cenários extremados. São respostas a situações deficitárias, a sua construção corresponde à visão negativa da sociedade, sendo historicamente determinadas. A experiência da guerra colonial faz com que apareçam mais distopias do que utopias. Mas a reacção aos perigos da guerra também faz surgir obras com características utópicas. As utopias têm uma natureza reorganizacional, procuram uma ordem no caos transitório (ou instalado)¹⁶. A literatura assume o papel e a responsabilidade de rever e legitimar os factos. Há uma expectativa de mudança e de contribuição para uma sociedade utópica, onde a iden-

⁹ Manuela Ribeiro Sanches (org.), *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ Inocência Mata, *Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*. Pontevedra-Braga: Cadernos do Povo, 1992, pp. 13-15.

¹¹ Homi Bhabha, *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1990, p. 173.

¹² M. Keith Booker, *op. cit.*, p. 20.

¹³ Inocência Mata, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ Ana Maria Martinho, “Utopian Eyes and Dystopian Writings: Portuguese Language, African Literature and a «very private» Semiotics of Resistance” in *Language Communities of Cultural Empires? The Impact of European Languages in Former Colonial Territories*, p. 7.

¹⁵ Joseph T. Shipley (ed.), *Dictionary of World Literary Terms*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1955, p. 433.

¹⁶ Vita Fortunati, “Utopia and Melancholy: an Intriguing and Secret Relationship”, in Lourdes Cância Martins (org.), *Utopia e Melancolia*. Lisboa: edições Colibri, 2002, p. 11.

¹⁷ Raymon Trousson, "Mourir en Utopie", in Lourdes Cândia Martins (org.), *Utopia e Melancolia*. Lisboa: edições Colibri, 2002, p. 29.

¹⁸ Guy Rocher, *Sociologia Geral, Mudança Social e Acção histórica* (trad. Ana Ravara), 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, vol. 3, 1989, pp. 203 e 207.

¹⁹ Ana Mafalda Leite, "Cenografias Pós-Coloniais nas Literaturas Africanas", in *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Utrecht: Portuguese Studies Series, 2007, pp. 99 e ss.

tidade individual e a social derivam de um retrato distópico da realidade. A utopia está assente na avaliação de si própria e na ideologia da auto-responsabilização.

O escritor utópico é um crítico da sociedade, cuja insatisfação inspira o próprio projeto utópico, mostrando uma certa obsessão na tentativa de ordenar e reordenar os princípios que dominam todo o projeto utópico, percorrendo um extremo ao outro, da escuridão para a luz, da esfera pessoal para a esfera pública, da desordem social para a ordem individual, e a tentativa de encontrar a cura para os males do mundo através de uma auto-terapia. Os contrastes do texto provocam também que o discurso se coloque numa esfera moral, que por vezes toma forma numa excessiva tentativa de ensinar. Aliás, o pendor pedagógico domina os textos, sobretudo pela necessidade de tentar corrigir os desvios da natureza humana, aspecto central da obra do escritor utópico. A escrita dele exige-lhe também um distanciamento da realidade do seu tempo, de modo a assumir uma atitude crítica e auto-destrutiva em relação à sociedade contemporânea. Após um estágio destrutivo (distopia), o escritor utópico assume um projeto construtivo: o real é desmantelado a fim de ser recriado¹⁷. O escritor utópico isola-se na sua inadaptação, recriando um mundo através da sua imaginação e especulando uma alternativa potencializada pela experiência. Ao mesmo tempo que revela o distanciamento necessário à sua avaliação crítica da sociedade, há uma tentativa de observar os fenómenos como se fosse a primeira vez.

Na literatura africana pós-colonial há um permanente reajustamento entre as experiências pré-coloniais e a nova realidade, mostrando fenómenos de aculturação impossíveis de escamotear¹⁸. As obras pós-coloniais inscrevem-se numa situação em que coexistem diversos universos simbólico-linguísticos, em que um é imposto como modelo, na situação colonial, contra o qual se vem a reagir. Nesta situação de coexistência, a construção da obra desenvolve estratégias que confirmam a necessidade de legitimar teoricamente novos campos literários e situá-los relativamente ao campo literário ocidental. A obra procura situar-se, de forma dúplice, no mundo geral, ligando-se a um conjunto sócio-cultural, enraizado num território particular, com tradições próprias. As obras têm como objectivo legitimar a cultura de onde emanam, num prolongamento atual das suas tradições. Desenvolvem-se temas que são o retrato de sociedades, de culturas, de costumes diferentes. A insistência sobre a memória dá ao enunciador um estatuto específico, que o torna sujeito e símbolo de uma cultura. Esta particularidade faz das obras verdadeiras alegorias nacionais, formulando uma co-enunciação: o público europeu (com a intenção de o fazer descobrir uma cultura) e o público indígena (a quem se desenvolve, recriada, a memória)¹⁹.

É frequente a encenação literária da topografia de origem. A obra retrata espaços concretos, ou transformados em mito, para ilustrar o tempo presente, as tradições, inscrevendo-se entre uma tradição cultural autóctone e a tradição literária europeia. Há muitas vezes uma preocupação de voltar às raízes, às origens, os autores sentem-se encorajados a praticar uma expressão literária mais próxima das suas experiências.

No entanto, este fenómeno não é simples, do ponto de vista cultural, misturando perspetivas de estratos étnicos diferentes, e posições políticas e militares não consensuais. A literatura assume um papel importante no retrato desta realidade, acompanhando de perto a visão utópica dos acontecimentos e as múltiplas expectativas. Os autores dos anos 60 têm, muitas vezes, a noção de que estão a escrever para futuras gerações, colocando em perspectiva a sua noção de afirmação multiétnica.

Outra das características da cenografia pós-colonial é a prática de géneros híbridos, uma vez que as categorias habituais, herdadas de modelos ocidentais, têm sido postas em causa por uma produção prolífera de textos que oscilam entre diversas partilhas genéricas. Vários são os caminhos seguidos pela literatura africana pós-colonial, das quais a que mais aqui interessa focar é a passagem de um género ou de uma forma literária autóctone a um género ou forma literária ocidental. A indeterminação genérica parece ser uma constante nas narrativas pós-coloniais, que partilham vários géneros como a autobiografia, a narrativa mítica, e recorrem a procedimentos e formas orais.

O que a literatura pós-colonial revela é uma tentativa de partilha e de conciliação de universos simbólicos diferentes, em que a polifonia e a hibridiz são reveladoras de uma rica interação cultural. No decurso deste trabalho, e dada a sua curta dimensão, serão brevemente analisadas duas obras da literatura angolana, dos autores

Pepetela e Manuel Rui, ambos representativos da hibridez de gêneros e da perspectiva pós-colonial africana.

4. Literatura angolana e perspectiva pós-colonial

Os anos 60 foram a década que lançou as bases da ficção utópica, e os anos 80 a década em que se juntou a escrita distópica e heterotópica, na qual imperam as múltiplas escolhas literárias ao mesmo tempo ou depois da estratégia desconstrutiva na leitura da sociedade africana na pós-independência.

A ficção narrativa angolana da pós-independência (1975) foi escrita durante o período da luta anti-colonial e reflete ainda os temas dessa luta (1961-74). As obras mostram uma nova e radical preocupação com as inovações linguísticas, que encontram a sua expressão final no trabalho de escritores como Luandino Vieira e Uanhenga Xitu. Estes, e aqueles que os seguiram, como Boaventura Cardoso e Manuel Rui, souberam capturar na sua prosa a “angolanidade” da língua portuguesa falada no continente²⁰.

Ao mesmo tempo, estes escritores souberam refletir na sua prosa a tradição oral africana²¹. Aliás, o texto africano em línguas europeias surge como um prolongamento natural do texto oral, colocando de parte as diferenças de dois sistemas semióticos que sustentam a dicotomia escrito/oral. Esta diferença não exclui inter-relações, mesmo no plano estritamente formal, dos códigos que conformam um e outro discursos, facto que tem levado a falar de «re-oralização» da literatura, ou seja, da integração de elementos pertencentes ao códigos literários da oralidade nos códigos da escrita literária. Existe um pacto entre o autor e o leitor de textos africanos, segundo o qual o texto escrito prolonga o texto oral, estando a leitura claramente instrumentalizada, facilitando a receção do texto desde um contexto que lhe é natural e conhecido ao leitor e um evidente repositório de recursos literários que acabam por ser marcas de originalidade africana²². Por esta razão, a maior parte dos autores africanos elege para escrita pequenas histórias, pois este parece ser o género de prosa narrativa que mais facilmente se parece acomodar à inovação linguística²³.

Em Angola há também uma forte consciência crítica, que encontra expressão na ironia de muita da literatura de 1980. O trabalho de Pepetela e Manuel Rui, por exemplo, põe em evidência o humor, a paródia e até o grotesco. Ser irónico acerca da sociedade angolana é uma maneira de ser crítico acerca das mudanças sociais e históricas que tiveram ou não lugar desde a Independência²⁴.

Confrontada com a diferença entre a utopia nacionalista e o começo das realidades do período pós-colonial²⁵, a literatura angolana atravessou um processo radical de reajustamento. Agora que o longo e esperado futuro chegou, tornou-se necessário viver com as realidades do presente, enfrentando os reais inimigos internos. Este foi o momento em que os autores começaram a dar um passo atrás e a ganhar perspectiva no seu país, deitando um olhar crítico para alguns dos novos mitos nacionais. Uma nova fase da literatura angolana tem início aqui.

O ano de 1984 é o primeiro ano em que se vê a emergência da ironia desconstrutiva. O período entre 1982 e 1990 é marcado pela publicação de uma série de obras importantes da ficção narrativa, por Manuel dos Santos Lima, Manuel Rui, Pepetela e Uanhenga Xitu, lançando um olhar crítico para a vida numa Angola independente. O uso da ironia reata a relação entre a voz autorial e os avisos retóricos que têm sido usados. Exige-se uma diferente abordagem, uma perspectiva crítica que observa e julga, que exterioriza o domínio interior privado. Por causa disto, os escritores angolanos que escrevem criticamente acerca da realidade social do país são simultaneamente juizes e defensores²⁶.

Manuel Rui e Pepetela são escritores que optaram pela ironia nas suas narrativas de Angola pós-colonial. Eles tendem a escrever acerca do mundo de Luanda após a independência, focando as vidas das personagens de diferentes classes sociais. As suas estratégias narrativas visam a sátira e a caricatura como maneira de nos trazer humor e comédia mais do que tragédia.

A metacoscência poética e a ideologia oficial aparecem numa relação estreita na literatura produzida nos anos 80 em Angola, na qual observamos a absorção das técnicas compositivas das décadas anteriores, especialmente a de 70, onde se assiste ao desarmamento da retórica ideológica nas narrativas de Pepetela e

²⁰ Ana Maria Martinho, *Cânones literários e educação – os casos angolano e moçambicano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2001, pp. 252-253.

²¹ Mário Ilda Simão, “A problemática da História de Angola e a identidade cultural”, in *Actas do II Seminário Internacional sobre a História de Angola, Construindo o passado angolano: as fontes e a sua interpretação*. Luanda: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 242.

²² Francisco Salinas Portugal, *Entre Próspero e Caliban*. Galiza: Edicións Laiovento, 1999, pp. 38-39.

²³ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 21.

²⁴ Linda Hutcheon, “Circling the Downspout of Empire”, in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, 2nd edition. London and New York: Routledge, 2006, p. 134.

²⁵ Ana Maria Martinho, *op. cit.*, p. 255.

²⁶ Mário Ilda Simão, *op. cit.*, p. 239.

²⁷ Ana Maria Martinho, "Utopian Eyes and Dystopian Writings: Portuguese Language, African Literature and a «very private» Semiotics of Resistance", *op. cit.*, p.7.

²⁸ Ana Mafalda Leite, A *Modalização Épica nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Vega editora, Coleção Palavra Africana, 1995, pp. 166-167.

²⁹ Pepetela, *Mayombe*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p. 11.

Manuel Rui.

Para as questões que interessa aqui analisar foram escolhidas duas obras de dois escritores contemporâneos e da mesma geração, Pepetela e Manuel Rui. A obra *Mayombe* é sobre a guerra colonial e a construção do futuro, tendo sido escrita antes ainda do 25 de abril de 1974. A obra *Rioseco* de Manuel Rui foi publicada em 1997 e aborda diversas outras temáticas posteriores, sendo que também revê as questões das guerrilhas internas de Angola e da presença colonial. É uma obra do pós-guerra colonial, portanto escrita muito depois de *Mayombe*, e onde é possível lermos uma reflexão temporal maior e mais abrangente nas temáticas e no recurso ao cânone ocidental. Podemos assim ver a progressão das ideias da Europa partindo de uma obra escrita no final do período colonial português e de uma obra escrita no período pós-colonial.

5. *Mayombe*: construção da utopia e modalização épica

Um retrato fiel às diferenças étnicas e político-militares é a obra *Mayombe*, de Pepetela, escrita em 1970/1971, publicado em 1981. A narrativa evoca a guerra colonial nos anos 60, através de uma aproximação pedagógica à diversidade étnica. *Mayombe* faz o retrato alegórico da revolução e do país a construir no futuro. A diversidade das personagens, todas elas representando uma classe social ou um grupo étnico, representa a nação. O espaço da floresta do Mayombe é palco de guerra, mas também espaço para planificar o futuro²⁷. Os diferentes narradores e as diversas perspetivas apresentadas pelos mesmos mostram como o autor pretere a sua presença em favor de um grupo de diversas vozes, demonstrativas de uma realidade pluri-significante. O emprego da focalização múltipla é também um processo de representação coral, onde os vários narradores adquirem o estatuto pressagiador e crítico do coro trágico.

Narrativa de guerra, *Mayombe* dá corpo a um tema, cuja genealogia é quase tão antiga como os homens. Com efeito, o tema da guerra surge com os primeiros mitos nas teogonias arcaicas e mostra como da indiferenciação original se produz a multiplicidade conflitual divina: as lutas entre Titãs e Olimpos, referida por Hesíodo, anterior à dos gigantes ctonianos contra Zeus, dura dez anos, tal como durará a guerra de Tróia²⁸.

O sentido nacionalizante do texto confere-lhe âmbito heróico, modalizando epicamente o seu código romanesco, fazendo ecoar parodicamente as tradições épicas de guerra. Se observarmos o começo do romance, verificamos a existência de um pequeno texto inicial, que diz o seguinte: "Aos guerrilheiros do Mayombe,/que ousaram desafiar os deuses/abrindo um caminho na floresta obscura/Vou contar a história de Ogun,/o Prometeu africano."²⁹. A frase está disposta em forma de verso e nela reside uma força retórica muito significativa: o texto pode ser lido como Dedicatória "Aos guerrilheiros do Mayombe" – preenchendo assim uma função formal característica dos poemas épicos, e como Proposição, ao incorporar em si a figura da antecipação – "Vou contar a história de Ogun/ o Prometeu africano". A síntese do que nos vai ser relatado aparece em forma de mito, o mito de Ogun, colocado em paralelo, ou identificado na mitologia clássica através da figura de Prometeu. Repare-se ainda que a função maravilhosa é imediatamente introduzida através dessa referências míticas, tal como a relação entre o humano e o divino.

O mito que aqui se propõe contar deve ser encarado sob uma dupla perspectiva: por um lado, enquanto recriação literária de uma história exemplar que tem uma função social específica, e por outro lado como narrativa que encerra um programa de ação particular. O carácter didático da narração mítica tem função de *exemplum*, ou seja, a história de Ogun, o Prometeu africano é o modelo a que obedece todo este romance, o qual por seu turno se identifica com aquele texto mítico e com ele estabelece uma relação não só de equivalência, mas de igualdade. Deste modo, o autor inscreve no seu texto um mito grego e uma divindade africana do mesmo modo que inscreve uma história africana de guerrilha e heroísmo. Consequentemente, o mito desempenha função oracular, é o oráculo do romance, uma vez que revela os sinais da sua significação através de duas figuras simbólicas – Ogun e Prometeu – que condensam, no nome que representam, uma história exemplar, mítica, que se irá repetir no relato de *Mayombe*. A figura de Prometeu, que com o fogo dá a vida e co-

nhecimento aos homens, permite-nos ler a presença deste fogo numa dupla aceção: como iluminação interior, aprendizagem - o diálogo entre os guerrilheiros é de crítica e problematização de questões relacionadas com o racismo, tribalismo, poder, objetivos de luta, numa dimensão pragmática e ideológica e, ao mesmo tempo, motivação para um conhecimento de tipo psicológico, pela marcação das características individuais das personagens e a sua constituição como seres complexos³⁰.

O mito, na narrativa, adquire também o valor de parábola, na medida em que transmite uma lição moral, ética, instrutiva e que tem por objeto a educação da mente, correlato do conceito grego de psicagogia, a capacidade de converter os ânimos dos ouvintes e neles despertar o desejo de imitar as ações e os caracteres nobres dos heróis. Os guerreiros do Mayombe encontram-se incumbidos de uma dupla missão: repor a ordem com as armas e refazer o cosmos angolano, transformando-o em pátria. O seu papel é de luta, mas também de reconstrução. Destacam-se por serem seres excecionais, com qualidades superlativadas³¹. *Mayombe* integra-se no conjunto de obras que ao ficcionar a História permite que se reconstitua traços individualizantes e próprios. Integra-se num domínio temático específico mas literaturas africanas de língua portuguesa, que versa sobre a luta dos guerrilheiros africanos na conquista do espaço nacional³². A cenarização espacial representa, nesse conjunto, um elemento da maior importância.

Pepetela procura a dialética do sim e do não, do talvez, do pode ser que. A própria ação desenrola-se no enclave de Cabinda – portanto num fora/dentro da espacialidade territorial de Angola. Ainda que haja algumas deslocações para fora deste mundo fundamental, convocam novamente para o espaço inicial, o Mayombe. Assim, as deslocações a Dolisie devem ser encaradas como breves movimentos centrífugos, que colaboram para o retorno ao centro, à gesta da ação guerrilheira. Teoria, a primeira personagem-narrador, instaura a sua fala espacializando-se, dizendo-se um homem da Gabela, para depois mostrar como, por ser mulato, traz em si o “inconciliável”, reiterando o seu estar entre ao dizer: “num Universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez”³³. Nesta obra, as personagens identificam-se pelos seus nomes de guerra, os nomes que assumem na relação entre eles, no contexto da guerrilha, estabelecida para a ação conjunta da libertação.

A diversidade de vozes, que aqui se assemelha à heteronímia porque o narrador é um só e auto-identifica-se no final do romance, o Comissário Político, que é quem incorpora todo o relato, inclusive o de versão em terceira pessoa, torna possível mostrar a forma pela qual cada um está para o outro e como todos estão para a libertação, o que é óbvio.

Em *Mayombe*, o desdobramento dramático que as mudanças de vozes indiciam permite representar a disputa de comando também no âmbito interno da guerrilha angolana, à medida que as vozes, como exercício de autonomia dos seus respectivos sujeitos, deixam transparecer as ambições dos diferentes atores. Por essa solução discursiva evidencia-se, nas diferentes vozes, o jogo de disputa dos vários grupos étnicos, das diversas nações angolanas no interior dos postos de guerrilha, onde os apelos de liberdade política são comuns. O grupo é o herói coletivo deste romance.

O uso dialógico dos múltiplos narradores permite várias discussões e diálogos que os guerrilheiros vão travando acerca de questões políticas relacionadas com a luta, a maioria das vezes ao cair da noite, ou então em fases de pausa que antecedem a realização de ações militares. Esta prática parece assemelhar-se ao diálogo socrático. O diálogo socrático é um género específico com base oral praticado por Platão, Xenofonte, Antístenes e outros filósofos, cujos textos chegaram até nós fragmentariamente. Provocando a discussão e a confrontação, o método socrático levava ao nascimento de ideias, mas nunca se baseava no princípio detentor da solução, animando-se pela contradição e pela multiplicidade de respostas.

Sem Medo representa a mestiçagem cultural: estudou na Europa, tem amigos europeus, intelectuais. Reflete sobre a existência, sobre a transformação do mundo. Mostra-se, na antevisão do futuro, mais angustiado, com dificuldade em aceitar a fase de transição entre a guerra libertadora e a sociedade socialista. É sem dúvida uma personagem comprometida com a causa, pois deseja ardentemente a vitória sobre os portugueses e o triunfo da Revolução.

Sem Medo corporifica, no romance, o ideal libertário. Entender-se como

³⁰ Ana Mafalda Leite, “A Discursividade Épica em Mayombe de Pepetela”, in *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 40.

³¹ Ana Mafalda Leite, A *Modalização Épica nas Literaturas Africanas*, op. cit., pp. 168 e ss.

³² Ana Mafalda Leite, “A Discursividade Épica em Mayombe de Pepetela”, in *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, op. cit., p. 35.

³³ Pepetela, op.cit., p. 14.

³⁴ Maria Aparecida Santilli, "O romance angolano: marcos e marcas", in Ângela Vaz Leão (org.), *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2003, pp. 353-357.

³⁵ Urbano Tavares Rodrigues, "Mayombe e a condição humana", in *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 73-76.

³⁶ Pepetela, *op. cit.*, p. 287.

³⁷ Ana Mafalda Leite, *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*, *op. cit.*, pp. 195-196; 199.

marxista não implicava, para ele, submeter-se a todas as coisas impostas em nome de uma ideologia e de um partido político. O que leva a este ponto de vista é o dialogismo pela convergência ou pelo choque de posições político-ideológicas diversas³⁴.

Sem Medo é o homem contraditório, conflitual na forma como problematiza o real, o que de certo modo contradiz a sua entrega total à ação. Para ele, séculos de economia individual geraram homens egoístas, imperfeitos.

Já Mundo Novo (que mostra bem como os nomes indicam o que os guerrilheiros representam) conhece o espírito de sacrifício de que Sem Medo dá provas na ação. A personagem confia na ação revolucionária como meio para ultrapassar as dificuldades internas do Movimento. Receia também que a Revolução não vingue, que a sua pureza seja traída.

A importância e a grandeza de *Mayombe* vem-lhe não só do modo como representa a ideologia vivida mas também como exprime a condição humana. É possível, segundo Urbano Tavares Rodrigues, que haja aqui influência das obras *La Condition Humaine et L'Espoir*, de André Malraux e ecos de *Drôle de Jeu*, de *La Loi*, de Roger Vailland³⁵.

A epopeia dos guerrilheiros do mato em *Mayombe* é, metonimicamente, a epopeia do MPLA porque imita, com todas as suas contradições, o verdadeiro, e porque o narrador encarna em personagens que estão, algumas delas, em conflito ardente consigo mesmas e com as outras. Na obra também perpassam conteúdos universais, conflitos existenciais: o esforço humano, a dor, a bravura, a vergonha, mas sobretudo a dúvida inteligente que nos amargura, mas que se vence, para alcançar o futuro.

O relacionamento entre o trágico e o épico é o elemento comum a vários relatos heróicos e, no caso de *Mayombe*, detecta-se esse entrosamento de forma muito vincada na figura de Sem Medo. A sua morte na ação militar adquire estatuto trágico, confirmado na voz do Comissário: "Sem Medo resolveu o seu problema fundamental: para se manter ele próprio, teria de ficar ali no Mayombe. Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde? Em todo o caso, fora do seu tempo, como qualquer herói da tragédia"³⁶. A afirmação do Comissário Político ganha sentido porque a partir de determinado momento o típico herói trágico se situa algures entre o divino e o demasiado humano, tornando-se absolutamente excepcional. É sem dúvida com e no Mayombe que Sem Medo incorpora a *hybris*, o desafio dos deuses, repetindo a estrutura trágica do mito de Prometeu, oráculo anunciador da narrativa, igualando deste modo o gesto de revolta e de desafio veiculados pelo mito. O ânimo exaltado, obsessivo e arrojado do Comandante dita o seu fim e é agente precipitador do seu desfecho.

O texto cumpre assim a sua função de memorizar a história, transmitindo a ideia de transformação, valentia, coragem, audácia, de Ogun, o Prometeu africano, vivificando o mito e com ele reescrevendo a gesta da construção do nacionalismo e da conquista da terra angolana³⁷.

6. *Rioseco*: utopia e distopia do pós-guerra

Manuel Rui tem uma escrita que reflecte o período após a independência. Na sua escrita está quase sempre presente a veia de resistência e de luta, acima descrita. Manuel Rui nunca deixou de assumir-se como um intelectual empenhado, antes ou depois do seu regresso à pátria. E se, nos anos de Coimbra, a sua produção espelhava o contacto de duas culturas, geradoras de complexas relações em todos os planos, era, sem dúvida, numa perspectiva de crítica global a um sistema colonialista injusto, defendendo a prevalência da angolanidade política e também cultural. O rumo literário seguido por Manuel Rui desde 1967 até agora afirma uma identidade pessoal e política coerente.

As obras de Manuel Rui, bem como as de outros escritores angolanos já aqui citados, exibem uma habilidade verbal invejável, em particular no conjunto e escolha das imagens, analogias ou metáforas. Existe uma postura ética definida que não fica alienada do corpo do texto. A componente ética e retórica é conjugada com a preocupação social ou a ideologização do discurso.

Manuel Rui utiliza o riso como arma para criticar a sociedade angolana, pela in experiência política e administrativa, através da observação das condições adversas

de vida que a continuação da guerra veio provocar. O autor prossegue a crítica da sociedade em *Rioseco* (1997), fundamentando-se no substrato cultural, identificado com o regionalismo extraurbano.

Da parte de Manuel Rui, como de muitos outros autores angolanos já aqui citados, a tentativa de inserção das suas obras no cânone literário³⁸ é notória. O caso da literatura africana é a de construção de um cânone distintivo baseado na mistura entre oralidade e literatura, que também se encontra nas culturas africanas contemporâneas. *Rioseco* é uma obra pós-colonial de expressão portuguesa, em que o autor procura a revisitação da alegoria, da ironia e da metáfora³⁹ e a releitura dos textos canónicos à luz das práticas discursivas pós-coloniais⁴⁰. O título da obra é também ele metafórico e alegórico, abarcando num só vocábulo dois significados importantes: o rio, um fluxo de água contínuo, um substantivo acompanhado habilmente pelo adjetivo “seco”, que automaticamente estanca o movimento da água. A utopia e a distopia andam aqui de mãos dadas, conjugam-se, complementam-se, não vivem uma sem a outra.

Manuel Rui transporta para o espaço da textualidade a imagem de uma Angola multilinguística e multicultural, na qual também se projeta a força da ancestralidade das culturas africanas, sempre no jogo da memória ou da reminiscência. Mas o legado antigo também serve para catapultar o país para a transformação, para o novo. A personagem feminina é, por excelência, aquela que transmite esta aposta no sincretismo cultural.

O autor tem de estar familiarizado com os acontecimentos passados e presentes e estar aberto à perspetiva de reavaliação dos mesmos, compreendendo a dimensão histórica que a obra possa atingir⁴¹. A narrativa *Rioseco*⁴² relata alguns factos verídicos (como a guerra civil de Angola, as fugas constantes, as situações deficitárias de fome e seca, etc.)⁴³, revendo-os e legitimando-os.

6.1. A tradição no discurso de Noíto

Noíto é uma personagem que foge da guerra. Nessa fuga encontra novas personagens (adjuvantes) que a ajudam a formar novo clã, constituído por amigos e vizinhos. Recebida pelas crianças com respeito, é tratada com reverência pelas outras mulheres do grupo.

A tradição das sociedades tradicionais, cuja autoridade assenta no poder gerontocrático, mantém-se: a voz mais importante do grupo é sempre Noíto, e as suas capacidades de chefia revelam-se sempre excelentes. Noíto sabe que a sobrevivência clânica depende da união do grupo, da coesão, e apesar dos percalços próprios de uma situação de guerra e de fuga, a coerência dela faz com que cada membro tenha o seu lugar bem definido no grupo familiar de que faz parte, numa integração sociocultural que procura reduzir ao mínimo os desajustamentos. Com a guerra e o processo complicado de independência, os valores oscilam, tornam-se difusos, e Noíto, enquanto elemento conservador do passado, projeta para o presente ideias, conceitos e valores que lhe são caros, como a capacidade de se retribuir um favor.

Noíto tem uma enorme vontade de contar tudo de todas as formas: contar histórias, lendas, mujimbos, trocar ideias. Tudo o que aprendeu é para contar aos mais novos, e tudo o que vai aprendendo, na sua vivência insular, conta ao marido. Contar faz parte da vivência da comunidade. Quando Noíto chega à ilha, pedem-lhe que conte a sua vida, e novamente, quando se dão as grandes chuvadas, as outras mulheres pedem-lhe que conte o segredo que enforma a sua força e coragem.

Os problemas fundamentais da vida social são vistos, na África tradicional, sob a ótica de uma unidade de concepções expressa em diversos elementos, como a apertada solidariedade entre os seus membros ou o culto dos antepassados. A adesão permanente e atenta aos valores tradicionais decorre de um direito costumeiro de feição sagrada. No caso do novo clã de Noíto, há diversas línguas e etnias, mas a vida religiosa e social pontua a união do clã. Neste caso, não é a consaguinidade ou a filiação que estruturam o grupo, mas a solidariedade. As circunstâncias assim o exigem. Desde o início que Noíto tem uma ética, definida à partida por valores tradicionais que caíram em desuso.

³⁸ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 21.

³⁹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p.135.

⁴⁰ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *op. cit.*, p.154.

⁴¹ Kumkum Sangari, “The politics of the possible”, in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), p. 144.

⁴² Manuel Rui, *Rioseco*. Lisboa: Edições Cotovia, 1997.

⁴³ Hayden White, “As Ficções da Representação Factual”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *op. cit.*, pp. 44-45.

7. Considerações Finais

⁴⁴ Inocência Mata, "Teoria da literatura e literaturas africanas", in Rita Chaves e Tania Mâcedo (org.), *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 278.

⁴⁵ Pepetela, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁶ Inocência Mata, "A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa", Rita Chaves e Tania Mâcedo (org.), *op. cit.*, pp. 69-70.

O escritor age de forma nacionalista, legitimando-se por uma tradição local anterior à emergência da cidade colonial, todavia, enquanto escritor acedeu a várias tradições literárias trazidas pelas rotas comerciais do seu tempo e articulou-se com elas para ser lido longe dali. Estudando o escritor, não podemos ignorar essa condição da criatividade que se assenta sobre o confronto com o diverso, o estranho, o outro⁴⁴. Esse confronto, essa dialética estão presentes nas obras apresentadas. Se em *Mayombe* o confronto com o outro dá-se dentro de um grupo de guerrilheiros de diversas etnias, mas também com o inimigo de batalha, em *Rioseco* o confronto dá-se igualmente dentro de um espaço quase fechado, uma ilha (que afinal é uma península), cosmogónico, entre os fugitivos de guerra e os habitantes da ilha. No *Mayombe*, Sem Medo classifica os companheiros de "Náufragos numa ilha que se chama Mayombe"⁴⁵.

Mayombe encena um lugar iniciático, no verdadeiro sentido do termo, pois que engendrador de uma nova maneira de pensar e de agir, que revoluciona os corpos e as mentes, de passagem da fase colonial à investitura da liberdade, de treino físico dos militares que se preparam para a guerra, de exercício ideológico, travado em torno da reflexão acerca das razões políticas da luta. *Mayombe* é um lugar de excelência, onde se revitalizam as energias, se enterram os mortos, se revestem de estatuto de heróis os vivos. *Rioseco* situa a ação numa ilha desconhecida, com uma cartografia indefinida, senão inexistente, igualmente mostrando-a como um lugar iniciático, de inícios e finais, de sucessivos recomeços, onde as personagens são permanentemente testadas na sua aprendizagem, na sua passagem pela vida.

A proposta de Pepetela, em *Mayombe*, é a fusão entre os elementos mítico-simbólicos africanos e ocidentais, procurando dar lugar a uma linguagem que, por um lado, ultrapasse o valor étnico (Ogun, divindade africana), e adquira uma representatividade mais ampla, africana, tal como Prometeu simboliza não apenas o legado da mitologia grega, mas também de todo o Ocidente. Desta comunhão cultural resulta uma síntese que guarda não só as características particulares da sua origem como a expressão universal da sua significação. Do mesmo modo, Manuel Rui inscreve na sua obra uma ilha representativa do cosmos africano, ao mesmo tempo que representa uma ilha universal, um lugar qualquer por onde todos temos de passar pelo menos uma vez, como num verdadeiro ritual iniciático.

O espaço é sempre antropomorfizado, em ambos os casos. O Mayombe é uma floresta cerrada, impõe-se como força anímica, mãe-natureza que desafia o avanço dos militares. A ilha de *Rioseco* parece fechada, as personagens que lá entram não sabem como voltar para terra. Em *Mayombe* o contacto dos guerrilheiros com a natureza começa por ser de domínio e transforma-se depois em permuta de forças. Assim, a relação homem-terra, após os primeiros confrontos, torna-se comunicante, a floresta passa a ser o centro energético, regenerador. Também a ilha de *Rioseco*, aparentemente calma, revela o caos interno das suas personagens, que questionam o passado e procuram o futuro. A metamorfose dos heróis de *Mayombe* é a mesma das personagens de *Rioseco*, o caminho é o mesmo de toda a humanidade: o sofrimento, a compreensão da realidade que os circunda.

Em conclusão, aquilo que pode definir e individualizar as literaturas africanas pós-coloniais lusófonas é o projeto que lhes subjaz, o de investigar a apreensão do espaço colonial e pós-colonial e o de interferir nessa contínua representação. Esses significadores são potencialmente produtivos, dizendo respeito à busca de uma identidade nacional, permanentemente construída a partir das alteridades. Nas literaturas africanas, a capacidade de aceitar diferenças tem sido o ponto fulcral na construção de identidades⁴⁶.

Resumo:

Propõe-se, neste artigo, analisar o projeto literário, histórico e cultural subjacente às literaturas africanas pós-coloniais, nomeadamente no caso angolano, mostrando como tematizam o espaço colonial e pós-colonial e como interferem nessa contínua representação. Esses significadores são potencialmente produtivos, dizendo respeito à busca de uma identidade nacional, da qual emerge uma nova literatura, construída a partir de negociações de sentidos de identidades. Deste modo, autores como Pepetela e Manuel Rui escrevem sobre a guerra a partir de dentro, de uma visão nacionalista, mostrando uma nação nova que emerge da guerra, rebuscando as suas raízes e tradições e dialogando nos seus textos com o cânone ocidental.

Palavras-Chaves: cânone literário, identidade, utopia, distopia, pós-colonialismo.

Abstract:

It is proposed in this paper to analyze the literary, historical and cultural project underlined the post-colonial African literature, particularly in the case of Angola, showing how they thematize the colonial space and post-colonial space and continuing to interfere in this representation. These meanings are potentially productive, relating to a search for national identity, from which emerges a new literature, built from negotiations of meanings of identities. Thus, authors such as Manuel Rui and Pepetela write about the war from within, from a nationalistic view, showing a new nation emerging from the war, searching their roots and traditions in their writing and dialoguing with the western canon.

Keywords: literary canon, identity, utopia, dystopia, post-colonialism.